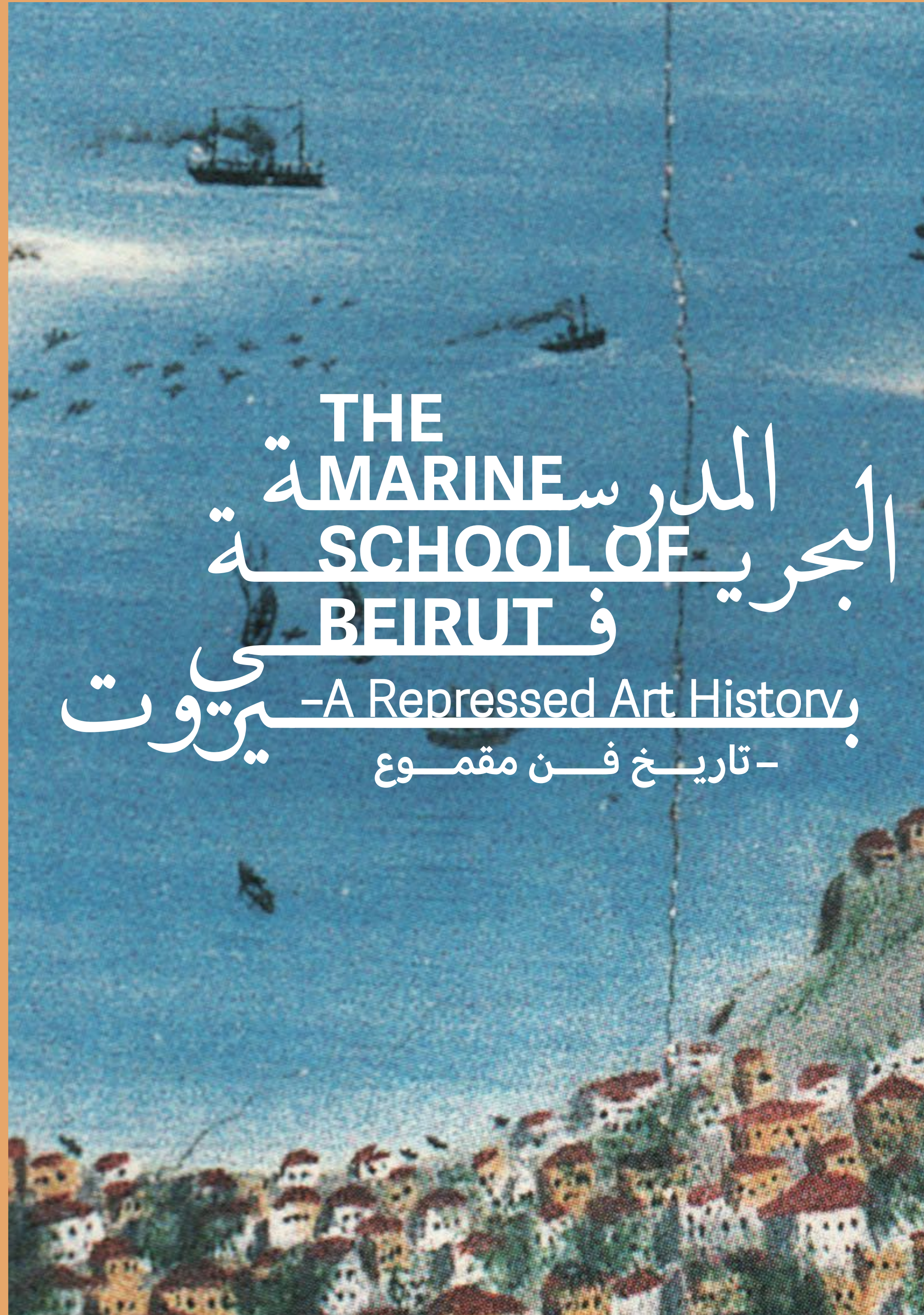




THE MARINE SCHOOL OF BEIRUT

–A Repressed Art History

المدرسة البحرية في بيروت

–تاريخ فن مقموع

THE MARINE SCHOOL OF BEIRUT

المدرسة البحرية في بيروت

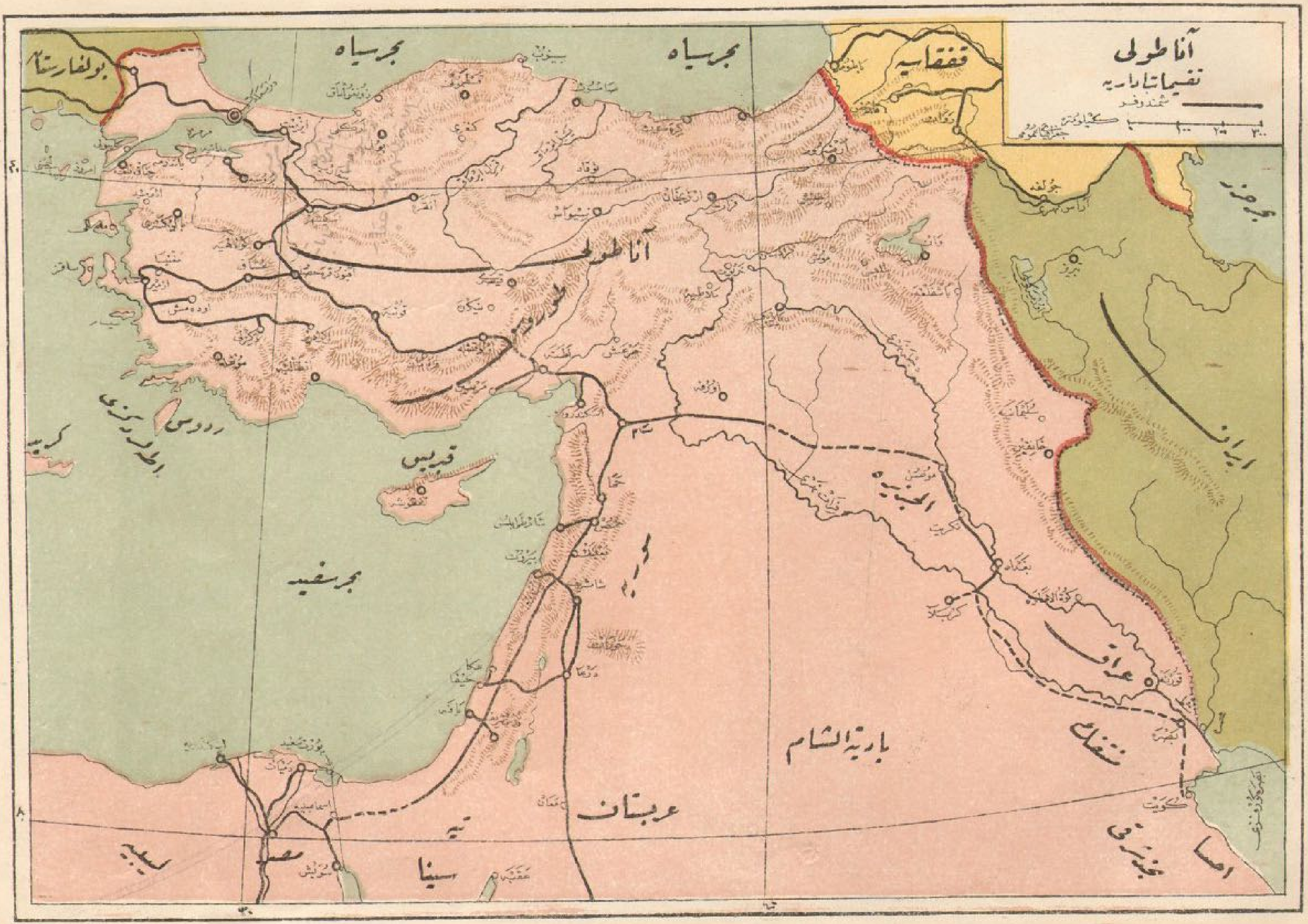
–A Repressed Art History

–تاريخ فن مقموع

AUB Art Galleries

Next Page: Ottoman railways on the eve of World War 1, early 1910. (Wikimedia commons: Public domain).

الصفحة التالية: خطوط السكك الحديدية العثمانية عشية الحرب العالمية الأولى، بداية ١٩١٠ (ويكيبيديا العامة: المشاع)


آناطولی
تقسیمات اداریه
شمندوفر
کیلومتره
١٠٠
٢٠٠
٣٠٠
بحرسیاه
بحرسیاه
بولغارستان
قفقاسیه
آناطولی
ایران
بحرسفید
قبرس
رودس
الجزیره
عراق
بادیة الشام
عربستان
سینا
تیه
مصر
لیبیه
بغداد
موصل
بصره
کویت
حما
بیروت
حیفا
عکا

THE MARINE SCHOOL OF BEIRUT - A REPRESSED ART HISTORY

This project focuses on a group of painters active in the late nineteenth and early twentieth centuries in certain parts of the Ottoman Middle East. And even though some of the paintings on display are well known, there has never been an attempt to exhibit them under *one* stylistic canopy, or as part of *one* painterly tradition.

In the past decades, art historians and connoisseurs who sought to offer a more comprehensive account on the history of art in Lebanon, Syria, and the Levant, have called attention to a "Marine School" (also sometimes the "Maritime School" or the "School of Beirut"). The Lebanese painter Moustafa Farroukh (1901-1957) may have been partially responsible for launching the label when he presented the results of his research into the "precursors of Lebanese art" in a conference organized by the Cénacle Libanais on March 28, 1947. In his presentation Farroukh first mentions a few self-taught Christian painters active in the monasteries of Mount Lebanon, then proceeds to name Ibrahim Serbai, Dimashqiyah, Said Merhi, and Ali Jamal, all of whom – he says – "devoted their art to paint boats, natural scenes and the sea."[1] One may also assume that the label "Marine School" – which stuck with the later generations of art historians[2]– took root when Farroukh states in the next paragraph that Ali Jamal, "whose passion for painting the sea and its waves and boats led him to leave for Constantinople where he joined the Naval [or Marine] School and graduated as naval officer."[3]

Was this the beginning of the mysterious art historical category that the present project seeks to unravel?

After Farroukh's presentation at the Cénacle, art historians began to mention the Marine School as a "class" that gathered a particular category of painters. In his *Dictionnaire de la peinture au Liban* Michel Fani points to the specifically Sunni

المدرسة البحرية في بيـروت- تاريخ فن مقموع

يسلط هذا المشروع الضوء على مجموعة من الرسامين الذين نشطوا أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين في مناطق محددة من الشرق الأوسط الواقع تحت سيطرة الدولة العثمانية. وبالرغم من كون بعض تلك الرسومات المعروضة معروفة جيدا إلا أن لم يسبق أن تم عرضها تحت خيمة أسلوبية واحدة أو كنسيج فني واحد.

سعى عدد من مؤرخي الفنون وخبرائه – خلال العقود الأخيرة- إلى أن يقدموا عرضا شاملاً عن تاريخ الفنون في لبنان وسورية وفي المشرق، فلفتوا الانتباه إلى «المدرسة البحرية» أو ما يعرف بمدرسة بيروت. وقد يُعدّ الرسّام اللبناني مصطفى فروخ (١٩٠١-١٩٥٧) المسؤول بشكل جزئي عن صياغة هذا المصطلح حينما عرض نتائج بحثه حول «طلائع الفن اللبناني» في مؤتمر نظمّته الندوة اللبنانية Cénacle Libanais في مارس –آذار من العام ١٩٤٧. وخلال عرضه، ذكر فروخ رسّامين مسيحين متعلمين ذاتيا الذين نشطوا في أديرة جبل لبنان، بعدها انتقل لتسمية إبراهيم سربيه، دمشقية، سعيد مرعي وعلي جمال، الذين قاموا « بتكريس فنهم ليرسموا قوارب ومشاهد طبيعية ويرسموا البحر» وقد يفترض أحدهم أن تسمية «المدرسة البحرية» والتي ظلت عالقة في أذهان أجيال من مؤرخي الفن- تجذّرت حينما ذكر فرّوخ في الفقرة التالية أن علي جمال « قد قاده شغفه برسم البحر وأمواجه وقواربه إلى أن يغادر إلى القسطنطينية حيث انضم هناك إلى المدرسة البحرية وتخرّج منها كضابط بحري».

هل كان ذلك بداية لصنف فني تاريخي غامض يسعى هذا المشروع لإماطة اللثام عنه؟

بعد العرض الذي قدّمه فرّوخ في الندوة، شرع مؤرخو الفنون بذكر المدرسة البحرية كفئة تضم مجموعة محددة من الرسّامين. ففي Dictionnaire de la peinture au Liban، يشير ميشيل فاني بشكل محدد إلى الخاصية السّنّية في هذا

character of this painterly tradition.[4] Indeed, most of the painters associated with the label were Sunnis, and a few were Greek Orthodox. But it was not only due to Farroukh (himself a Sunni) – or to the fact that Beirut was in those days predominantly inhabited by Sunnis[5] with a minority of Orthodox Greeks – that the Marine School has been associated with Sunnism.

The so-called Marine School can be viewed as part of a larger cultural phenomenon, with groups of painters dispersed throughout Ottoman Turkey in the late nineteenth and early twentieth centuries. What united them was, first, a common aesthetic or pictorial language constituted during the modernization reforms within the Ottoman Empire, especially the reforms linked to education. Several military, engineer, and naval schools based on Western principles of education were opened in Constantinople from late eighteenth throughout the nineteenth century. In these academies, which were part of Ottoman Sultanate's westernization reforms, the cadets did not only study fortification, cavalry, sword and rapier, but also topography, architecture, cartography, and drawing. These military schools taught the basics of painting and drawing not for art or aesthetics, but for technical or defense purposes of the Ottoman state. After graduating from such a school – be it *Mühendishane-i Bahr-i Hümâyûn* [the Imperial School of Naval Engineering), *Mühendishane-i Berrî-i Hümâyû*n [the Imperial Military Engineering School), *Mekteb-i Tibbiye* (the School of Medicine), *Mekteb-i Fünun-u Harbiye-i Şahâne* (the Military College), or a vocational school for orphans like the Darüşşafaka – the graduate would become an officer, or a clerk sent to one of the outposts of the Empire. They served as specialists for the army and the navy, and some also continued to teach art in these schools, as did Ali Jamal, or worked in the ports, for customs, or at the post office and the telegraph. And in their free time, many of them continued making paintings.

In today's Turkey the art historical phenomenon to which the Marine School of Beirut also belongs has been much better studied by art scholars and curators, who use a broader label. It was a French painter, René Huyghe, who "christened" some of the nineteenth-century painters he encountered in Istanbul with the label "Turkish Primitives."[6] The label applied to those painters who did not go to study in Paris but attended one of the local military or technical schools. The label "Turkish Primitives" comprised various sub-categories and today one can

التقليد الفني. بالفعل، لقد كان معظم الرسّامين المرتبطين بهذا المصطلح سنيين، وقلّة منهم كانوا أرثوذكس. ولم يكن ارتباط المدرسة البحرية بالسنية بسبب فروخ (الذي كان هو نفسه سنّياً) أو مرده كون بيروت يسكنها غالبية سنية وأقلية أرثوذكسية.

يمكن النظر إلى المدرسة البحرية كجزء من ظاهرة ثقافية أشمل، بحيث تضمنّت مجموعات من الرسّامين المنتشرين على امتداد تركيا العثمانية في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين. والذي يجمع شتاتهم، أولا، لغة جمالية أو تصويرية مشتركة تشكّلت خلال الإصلاحات التحديثية التي شهدتها الامبراطورية العثمانية، خاصة تلك المرتبطة بالتعليم. وقد تم افتتاح العديد من المدارس العسكرية والهندسية والبحرية المستندة إلى مبادئ غربية في القسطنطينية منذ نهاية القرن الثامن عشر وخلال القرن التاسع عشر. وفي تلك الأكاديميات، والتي كانت جزءاً من الإصلاحات الغربية للسلطنة العثمانية، لم يدرس الضباط المتدربون فقط التحصينات والفروسية والمسايفة ، لكن درسوا أيضاً المسح الطبوغرافي، والهندسة المعمارية، ورسم الخرائط، والرسم. لقد درّست المدارس الحربية أساسيات الرسم ليس لغايات فنية وجمالية، بل لأهداف تقنية أو دفاعية عن السلطنة العثمانية. وبعد التخرج من تلك المدرسة سواء أكانت مدرسة الهندسة البحرية ، أو المدرسة الحربية الهندسية أو كلية الطب، أو الكلية العسكرية، أو المدرسة المهنية للأيتام – يصبح المتخرج ضابطاً أو إدرايا يتم انتدابه للعمل في أحد مواقع الامبراطورية. هم يعملون كمختصين ضمن الجيش أو البحرية، وبعضهم يكمل عمله كمعلّم للفنون في تلك المدارس، كما حصل مع علي جمال، أو في العمل في الموانئ، أو في الجمارك، أو في البريد، أو التليغراف. وفي أوقات الفراغ، كان الكثير منهم يرسم أعمالا فنية.

وفي تركيا المعاصرة، تم دراسة الظاهرة التاريخية التي تنتمي إليها مدرسة بيروت البحرية بطريقة أفضل، وذلك من قبل المختصين في الفنون ومن قبل القيّمين، والذين استخدموا مصطلحا أوسع.

لقد كان الفنان الفرنسي رينيه هويجي، هو من قام «بتعميد» بعض رسامي القرن التاسع عشر الذين التقاهم في اسطنبول بتسميتهم «الأتراك البدائيون»، وانطبق هذا المصطلح على أولئك الرسّامين الذين لم يدرسوا في باريس لكنهم درسوا في المدرسة الحربية المحلية أو المدارس التقنية. واشتملت فئة «الأتراك البدائيين» على مجموعات فرعية متنوعة، واليوم بإمكان المرء أن يعثر في الأدبيات الفنية المتخصصة على تسميات كمثل تسمية «الرسّامين الجنود»، «الرسامين العساكر»، «رسامو البحر»، و»الجيل الأول من الرسامين الأتراك»، «الرسامون القادمون من

encounter in specialized art literature such designations as: "Soldier Painters," "Military Painters," "Painters of the Sea," "First-generation Turkish Painters," the "Painters from Darüşşafaka," the "Photo-realists," and others.[7] Each of these – especially the generic *les primitifs* – has been contested, critiqued, but overall, most critics agree that the role of new Westernized schools was central in shaping this unique Turko-Islamic cultural phenomenon. The role played by military and naval institutions in changing the modes of pictorial representation remains uncontested.[8] As one Turkish author writes: "The inclusion of painting classes in military schools was the most important factor in the development of the painting of art in the Western sense of the term."[9]

The art historical significance of the so-called Turkish Primitives was to accomplish the transition, in other words, from Ottoman-Islamic to Western pictorial conventions. The Military Painters, for example – many of them in high military ranks (for example, Division General Ahmed Ali, known as Șeker Ahmed Pașa [1841-1907], Lieutenant Hüseyin Zekai Paşa (1860-1918), Colonel Hafiz Ibrahim [1859-1917], or Lieutenant Hoca Ali Riza [1858-1930]) – formed a connecting link between the tradition of the Islamic miniature and that of Western oil painting. The latter was becoming increasingly popular in the late nineteenth century along with other attributes of the Western lifestyle (clothing, architecture, photography). Under Western influences – such as Orientalist art, training in Western art academies, the embrace of photography, and the opening of military but also art and music academies, along with what critics sometimes also call "Levantine influences"[10]– the "primitives," acting within different groups (the military, the naval schools, the Darüşşafaka school) forged a new pictorial language. They infused the two-dimensional space of the Islamic miniature with a range of Western painterly conventions such as perspective, spatial and pictorial depth, light and chiaroscuro.

Not all painters of the Marine School of Beirut and/or Tripoli were trained in the military, naval, and engineering schools of Istanbul. Those who were self-taught, or schooled in Beirut, or in the capitals of other *vilayets*, they adopted pictorial conventions common at the time throughout the Empire. Overall, the Marine School can be understood as a local manifestation of the cultural processes powered by the modernization and Westernization of the Ottoman state. Artists

المبرّة»، و«وواقعيو التصوير» وغيرها. وكل واحدة منها، خاصة الصيغة الإجمالية البدائيون- قد تم نقضها ومناقشتها، لكن بالمجمل، فإن معظم النقاد يتّفقون على الدور المحوري للمدارس الغربية الحديثة الذي أدتّه في تشكيل هذه الظاهرة الثقافية التركية الاسلامية المتميزة. ولايزال الدور الذي أدته المؤسسات العسكرية والبحرية في تغيير طرق التصوير أمر لا نزاع حوله.

وكما كتب أحد الكتّاب الأتراك: « لقد كان إدراج صفوف الرسم في المدارس العسكرية أهم عامل في تطور الرسم كفن من وجهة نظر غربية» .

لقد كانت أهمية ما عُرف بالأتراك البدائيين من وجهة نظر تاريخ الفنون هو إنجاز الانتقال، أي من قواعد التصوير العثمانية الإسلامية إلى تلك الغربية منها. إذ كان الرسامون العسكريون- على سبيل المثال، ذوي رتب عسكرية رفعية (الجنرال أحمد علي المعروف بسكّر أحمد باشا [١٨٤١-١٩٠٧]، والملازم زكاي باشا (١٨٦٠- ١٩١٨) والعقيد حافظ إبراهيم [١٨٥٩-١٩١٧], أو الملازم هوكا علي رضا [١٨٥٨-١٩٣٠]) – والذين شكّلوا همزة وصل بين المنمنمات الإسلامية والرسم بالزيت الغربي، الذي غدا شائعا باطراد في نهاية القرن التاسع عشر جنباً إلى جنب جوانب مختلفة من الحياة الغربية (كالملبس والهندسة المعمارية والتصوير). وتحت تأثيرات غربية، كالفن الاستشراقي، ونتيجة للدراسة في الأكاديميات الفنية الغربية، وبسبب تبني التصوير، وافتتاح الأكاديميات العسكرية وأيضا الفنية والموسيقية، إلى جانب ما يسميه النقاد «التأثيرات المشرقية» قام «البدائيون» العاملون ضمن مجموعات مختلفة (العسكرية، المدارس البحرية، المبرات) بصياغة لغة تصويرية جديدة. فلقد أشرَبوا فضاء المنمنمات الإسلامية الثنائية الأبعاد بقواعد رسم غربية كالمنظور، والعمق الفضائي والتصويري، والضوء والظلال.

لم يتلقّ كل رسّامي المدرسة البحرية في بيروت أو طرابلس تعليمهم في المدارس العسكرية والبحرية والهندسية في اسطنبول. فالذين كانوا متعلمين ذاتيا، أو تعلموا في بيروت أو عواصم الولايات، قد تبنوا التقاليد التصويرية الشائعة في زمانهم وعلى امتداد الامبراطورية. وبالمجمل، يمكن فهم المدرسة البحرية كمظهر محلي للعمليات الثقافية المدفوعة من قبل التحديث والغربنة الحاصلة في الدولة العثمانية. والفنانون المشمولون في هذا المعرض عملوا في بيروت وطرابلس ودمشق والقاهرة والاسكندرية والقسطنطينية، وهم يتشاركون بعضاً من الخواص الشائعة عند «البدائيين». ومن أكثرها وضوحاً هو ميلهم لبعض الأصناف والموضوعات والتقاليد التصويرية واللونية؛ غلبة المشهد البحري (المشهد الحضري أو الطبيعي) وفن البورتريه؛ الافتتان بالأدوات الحربية البحرية الحديثة؛ وجود تقاليد

included in this exhibition worked in Beirut, Tripoli, Damascus, Cairo, Alexandria, and Constantinople, and they shared some of the most common attributes of the "Primitives." Most noticeable is their preference for certain genres, motifs, styles, and pictorial and chromatic conventions; the predominance of seascape (or landscape and cityscape) and of portraiture; the fascination with modern naval military equipment; the presence of the conventions of cartographic representation, along with the pictorial language of the Western Orientalists and of the postcard; and finally, the impact of photography. Unencumbered by the need to follow the conventions of the Parisian *beaux arts* or comply with the "universal mission" of Western civilization, they forged a pictorial language based on their understanding of human and divine nature.

The military attention to detail, the influence of photography, and the presence of cartographic and topographic conventions can illuminate our interpretation of the paintings by Ibrahim Serbai (1865-1931). This is the case, for example, in *Panorama of Zeytoune and of Minet el-Hosn* (sometimes also called *Hotel Bassoul*, where the painting hung until the late 1950s). This painting, which some attribute to Serbai while others prefer to call it "Anonymous,"[11] presents a waterfront view of the city of Beirut made from a photograph by Adrien Bonfils (or by Jean-Baptiste Charlier). Another painting, this time firmly attributed to Serbai, is a depiction of a major military and state event taking place in the last years of the nineteenth century in the Port of Beirut: *The Reception of Guillaume II at the Port of Beirut* (1898), also made from a photograph by Abraham Guiragossian. The close relation between photography and painting in the late nineteenth century is central in the works of certain Soldier Painters or the graduates of the Darüşşafaka school in Istanbul.[12] Here painters used photographs from the Abdullah Frères to "paint from photos" views of the city, opting for parks, interior and exterior of palaces, gates, fountains and kiosks. Ali Jamal (better known in Istanbul as Ali Cemal Ben'im [Beyrutlu]), whom Farroukh mentions and whose biography we can presuppose inaugurated the designation "Marine School," painted numerous ships, but also portraits, landscapes, and still-lifes. Jamal/Cemal's painting however differ in their pictorial language from those who remained in Beirut or Tripoli, as they show familiarity with the Western conventions of naturalist painting. Like in Turkey, where the Military or Soldier Painters include over three generations of artists active over about sixty-five

التعبير بالخرائط، إلى جانب اللغة التصويرية للمستشرقين الغربيين والبطاقة البريدية، وأخيرا، تأثير التصوير الفوتوغرافي. ولم يكونوا مكبّلين بتقاليد الفنون الجميلة الباريسية أو الالتزام «بالرسالة العالمية» للحضارة الغربية، فسعوا لتشكيل لغة بصرية مستندة إلى فهم الطبيعة الإنسانية والإلهية.

وبإمكان الاستغراق العسكري في التفاصيل وتأثير التصوير الفوتوغرافي ووجود التقاليد المتعلقة برسم الخرائط والمسح الطوبوغرافي أن تسهل فهم تفسيرنا لرسومات إبراهيم سربيه (١٨٦٥-١٩٣١). هكذا كان الأمر عليه، على سبيل المثال، في لوحة مشهد الزيتونة ومنة الحصن (في بعض الأحيان يطلق عليها اسم فندق بسول، حيث بقيت اللوحة معلقة حتى أواخر خمسينات القرن الماضي). هذه اللوحة، التي ينسبها البعض إلى سربيه، بينما يفضل الآخرون أن يطلقوا عليها «المجهولة» حيث تقدم منظرا للواجهة البحرية لمدينة بيروت، بالاستناد إلى صورة فوتوغرافية لأدريان بونفيل. لوحة أخرى، وهذه المرة منسوبة بشكل مثبت لسربيه، هي تصوير لحدث عسكري مهم حصل خلال آخر سنوات القرن التاسع عشر في مرفأ بيروت: استقبال الامبراطور غيوم الثاني في مرفأ بيروت (١٨٩٨)، أيضا تم رسمها بالاستناد إلى صورة فوتوغرافية لأبراهام غيراغوسيان. والعلاقة الوثيقة بين التصوير الفوتوغرافي والرسم في نهايات القرن التاسع عشر هو أمر مركزي بالنسبة للرسامين الجنود أو لخريجي المبرة في اسطنبول. هنا استخدم الرسامون الصور الفوتوغرافية الخاصة بالأخوة عبدالله «كي يرسموا من الصور الفوتوغرافية» مشاهد من المدينة، فاختاروا الحدائق ومشاهد داخلية وخارجية من القصور والبوابات، والنوافير وحتى الأكشاك. ولقد قام علي جمال المعروف في اسطنبول بعلي جمال بِنْعيم البيروتي، الذي ذكره فروخ والتي تُعدّ سيرته فاتحة لتسمية «المدرسة البحرية»، برسم العديد من السفن، لكنه قام برسم بورتريهات ومشاهد وأشياء من واقع الحياة. لكن رسومات جمال تختلف في لغتها التصويرية عمّن بقوا في بيروت وطرابلس بكونها تُلِمّ بالتقاليد الغربية في الرسم الطبيعي. وكما في تركيا، حيث اشتملت فئة الرسامين العسكريين أو الجنود على ثلاثة أجيال من الفنانين الفاعلين على مدى خمسة وستين عاماً، كذلك الأمر في المدرسة البحرية في بيروت التي اشتملت هي الأخرى على عدة أجيال. فإبراهيم سربيه، المولود في ١٨٦٥، كان من بين الرسامين الأوائل، بينما كان توفيق بابا (١٨٨٩-١٩٥٣)، الذي درس في المدرسة الإمبراطورية العثمانية (السلطانية) في بيروت ودرّس في المقاصد، أحد الممثلين المتأخرين للمدرسة البحرية. بالإمكان كذلك إضافة فروخ نفسه لتلك المدرسة؛ فبعمر العشر سنوات، وقبل التحاقه بدراسة الفنون الجميلة بباريس بوقت طويل، اعتاد رسم السفن والقوارب في مرفأ بيروت.

years, the Marine School of Beirut also had several generations. Ibrahim Serbai, born in 1865, was among the earliest representative painters, while Toufic Baba (1889-1953), who studied at the Imperial Ottoman School (Sultanyeh) in Beirut and taught at the Makassed, is one of the latest representatives of the Marine School. One may even add Farroukh himself to this school: at the age of ten, and long before going to study fine arts in Paris, he used to draw ships and boats in the port of Beirut.[13]

In the exhibition the viewer will find not only painters directly associated with the Marine School, but also those who shared its pictorial language or techniques. The exhibition also includes murals depicting the Beirut Port, for example, or seascapes painted according to the Turkish pictorial conventions, and which could be found on walls and plafonds in the nineteenth-century Lebanese countryside. A portrait by Khalil Saleeby called *French Dignitary* (1927) that was painted over a photograph shows the ways in which photography and painting worked together during this period in the Ottoman era, while Daoud Corm's *Still life with Watermelons* (undated) like Khalil Ghorayeb's *Still life with Watermelons* (1930) reveal the conventions of painting and the preferred themes of the time. The exhibition seeks to display not only the Marine School – which it does for the first time in Lebanon – but also a whole pictorial language dominant at the time, and visible in the work of artists who are not necessarily affiliated with this tradition. Thus, this exhibition does not only wish to display a constructed art historical category, and a partially lost art historical phenomenon, but also to show what has survived from it. Using the metaphor of the sea, we can discern what remains at the surface – that is, the few paintings that are still available in various local collections – and suggest what lies at the bottom, that is, paintings that once were part of the tradition but have been lost or destroyed or are not currently available in Lebanon. For the latter we rely on digital files. The exhibition opens, as our viewers are aware, during a state of crisis and general economic collapse, and the metaphor of sea surface and sea bottom applies to both display of art and economic reality (there are those who keep afloat and those who cannot).

The project addresses, finally, the relevance of the Marine School for the art history of Lebanon and the region. Art historians and connoisseurs often

في هذا المعرض، سيتاح للمشاهد ألا يلتقي فقط بالرسّامين المرتبطين بشكل مباشر بالمدرسة البحرية، بل أيضاً بالذين يشاركونهم لغتهم وتقنياتهم التصويرية. ويشتمل المعرض كذلك الأمر على جداريات تصوّر مرفأ بيروت على سبيل المثال، أو مشاهد بحرية بحسب التقاليد التصويرية التركية، والتي يمكن العثور عليها على الجدران والسقوف في الريف اللبناني في القرن التاسع عشر. وتم رسم بورتريه لخليل صليبي والمسماة بالوجيه الفرنسي (١٩٢٧) نقلاً عن صورة فوتوغرافية وهي تُظهر أشكالاً من التفاعل بين التصوير الفوتوغرافي والرسم خلال تلك الحقبة من العهد العثماني، بينما تقوم لوحة داود البطيخ (١٩٣٠) بالكشف عن تقاليد الرسم والموضوعات المفضلة في تلك الحقبة. ولايسعى المعرض إلى أن يقدّم المدرسة البحرية فقط- والتي يتمّ تقديمها للمرة الأولى في لبنان- بل يسعى أيضاً إلى تقديم لغة تصويرية شاملة كانت منتشرة في تلك الفترة، وجليّة في أعمال الرسامين الذين لم يكونوا بالضرورة منتمين إلى هذا الأسلوب. لذا لا يبغي هذا المعرض أن يقدّم مجرّد فئة تم تشكيلها من خلال تاريخ الفن، أو يعرض لظاهرة تاريخية فنية فُقِدت بشكل جزئي، بل أيضا يودّ أن يُظهر ما تبقّى من تلك الظاهرة. وباستخدام استعارة البحر، فبإمكاننا معرفة ما تبقّى على السطح، أي بضع لوحات لا تزال متوافرة ضمن مجموعات محلية، وأن نلفت إلى ما يقبع في القاع؛ تلك اللوحات التي كانت في السابق جزءاً من ذلك الإرث لكنها فُقدَت أو تعرّضت للتدمير، أو لم تعد موجودة في لبنان. وبالنسبة لتلك الفئة الأخيرة، فإنّنا نعتمد على الملفات الرقمية. ويفتتح المعرض، كما يعي زوارنا بشكل جلي، في خضم حالة كارثية وانهيار اقتصادي شامل، واستعارة البحر -سطحه وقاعه- تنطبق على عرض الفنون وعلى الواقع الاقتصادي كليهما (أولئك القادرون على الاستمرار والصمود والذين يعجزون عن ذلك).

أخيراً، يعالج هذا المشروع مدى ارتباط المدرسة البحرية بالتاريخ الفني للبنان والمنطقة. وعادة ما يذكر مؤرّخو الفن والخبراء الجوانب «الخفية» من هذا التراث التصويري، ملمّحين إلى ندرة البحث العلمي. إننا نتفق معهم، لكننا نفضّل استخدام مصطلح «القمع» كبديل، لأننا نعتقد أن هذه الندرة أو هذا الاختفاء ليس نتيجة جهل بريء أو نقص في المعلومات بل جاء نتيجة عمليات تاريخية وصراعات داخلية. لقد تم الدفع بهذا التراث إلى القاع من قبل السردية السائدة في تاريخ الفن الحديث في لبنان (وبدرجة معينة على مستوى المنطقة) والمتعلقة بالمسيحيين (داوود قرم، خليل صليبي، حبيب سرور، فيليب موراني، يوسف حويك، جبران خليل جبران) الذين عُرفوا بالمؤسسين والرواد الذين حملوا معهم الفن من أكاديميات الفنون الجميلة التي درسوا فيها في روما وباريس . هذه «السردية الرئيسة» التي تم بناؤها عبر العديد من الكتب المتوفرة، والمعارف وغيرها من منتجات

mention the "hidden" aspect of this pictorial tradition, referring to a dearth of scholarship.[14] We agree, but prefer to use the term "repression" instead, believing that this dearth or invisibility is the result not of innocent ignorance or lack of knowledge but comes as a result of historical processes and internalized conflict. The tradition has been pushed to the bottom by the dominant narrative according to which the history of modern art in Lebanon (and to an extent the region) is that of Christians (Daoud Corm, Khalil Saleeby, Habib Serour, Philippe Mourani, Youseff Hoyek, Gibran Khalil Gibran) – the so-called "pillars," also called "forerunners," who brought art from their studies in Rome and Paris academies *des beaux-arts*. This is the "master narrative" that has been constructed through numerous lavish books, exhibitions, and other products of knowledge,[15] at a time when other cultural processes (for example the Ottoman and/or Sunni pictorial conventions that took shape amid historical modernization, or forms of Sufi expression that was popular at the time in Beirut and the region) have often been dismissed or sunk to the depth of history. Twentieth-century processes of modernization and Westernization brought forward other sensibilities or forms of representation, along and amidst a historically complex and often even hostile modes of negotiating economic, political, and cultural life in this part of the Mediterranean.

Octavian Esanu

NOTES

1. For an English version of Farroukh's 1947 presentation at the Cénacle Libanais see "Pioneering Lebanese Artists—Mostafa Farroukh," *The Monthly* (December 10, 2015), https://monthlymagazine.com/article-print_1821_print (Accessed September 25, 2022).

2. Some major accounts which include references to the "Marine School" are: Michel Fani, *Dictionnaire de la peinture au Liban* (Paris: Éditions de l'Escalier, 1998); Maha Sultan, *Ruwwād min nahdat al-fann at-tashkīli fi Lubnān: Qorm, Srūr, Salībi 1870-1938* [Pioneers of the Renaissance of the Plastic Arts in Lebanon: Corm, Serour, Saleeby 1870-1938] (Beirut: Université Saint-Esprit-Kaslik, 2004); See also Edouard Lahoud, *Contemporary Art in Lebanon/L'art Contemporain au Liban* (New

المعرفة في زمان كانت العمليات الثقافية (على سبيل المثال، التقاليد التصويرية العثمانية/ السنية قد تشكلت في خضم التحديث التاريخي، أو أشكال من التعبير الصوفي التي كانت شائعة في ذلك الوقت في بيروت والمنطقة) قد تم الإعراض عنها أو ردمها في قعر التاريخ. لقد جلبت عمليات التحديث والغربنة في القرن العشرين معها حساسيات أو أنماط تعبير إلى جانب أنواع من الحياة الاقتصادية والسياسية والثقافية التي غالبا ما كانت عدائية إلى هذا الجزء من البحر المتوسط.

أوكتافيان إيسانو

لمراجعة المصادر التي استقينا منها مادتنا، يرجى الرجوع إلى الهوامش في النسخة الإنكليزية

York/Beirut: New East Books, 1974). I would also like to draw attention to the art enthusiast Eddy Sfeir, who has carried out research on Ibrahim Serbai, and who independently translated Farroukh's presentation at the Cénacle Libanais, as well as gathered and translated other sources on a website dedicated to Ibrahim Serbai. See: http://ibrahim-serbai.com/en/his-life-work/. (Accessed September 25, 2022).

3. Farroukh, "Pioneering Lebanese Artists."

4. For the religious affiliations of painters, see entry "Ibrahim Serbai" in Fani, *Dictionnaire de la peinture au Liban*, 359-60. See also in Fani's *Dictionnaire* "Dimaschkyé," 146, and "Hassan Tannir," 369. See also Lahoud, *Contemporary Art in Lebanon/L'art Contemporain au Liban*, xxxi.

5. When writing about the "Marine School" Edouard Lahoud also mentions Tripoli, another city-port where painters of the sea could be encountered. Ibid.

6. According to other sources the label was first used by Ahmed Bedri and according to another version Burhan Toprak used it in the 1936 exhibition "Fifty Years of Turkish Art" at the Academy of Fine Arts. See Ahmet Kamil Goren, "Türk Resminde Primitifler ve Darü" *Türkiyemiz* 81, (Mayis 1997), 29-41.

7. For these and other labels see: Sema Olcay ed., *Asker Ressamlar/Soldier Painters/Peintres Militaires* (Istanbul: Arkas Holding, 2001), 34. For other Turkish sources discussing the broad phenomenon under different categories see: Nurullah Berk, "Modern Turkish Primitives," in *Sanat Dünyamiz*, Yil. 6, Sayi. 16, Mayis, 1979, p. 48; Sezer Tansuğ, "Türk Primitifleri", *Sanat Çevresi*, s. 3, ocak 1979, s. 18; Goren, "Türk Resminde Primitifler ve Darü"; Erol Kiliç, "Teknik ve Üslup Bakımından 1930'lara Kadar Türk Resmi'nde Manzara", Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi 21 (2008): 123-141; Nüzhet İslimyeli, *Asker Ressamlar ve Ekoller* [Military Painters and Schools], (Ankara: Asker Ressamlar Derneği, 1967); S. Pertev Boyar, *Türk Ressamları* [Turkish Painters] (Ankara, 1948).

8. Turan Erol, "Painting in Turkey in Nineteenth and early Twentieth Century" in *A History of Turkish Painting* edited by Günsel Renda, et. al. (Palasar, 1988), 37.

9. Olcay, *Asker Ressamlar/Soldier Painters/Peintres Militaires.*, 24.

10. For "Levantine influences" on the "primitives" see Tansuğ, "Türk Primitifleri."

11. Not all agree that this painting should be attributed to Ibrahim Serbai, although Michel Fani and Maha Sultan do make this attribution. On the description of this painting in the Hotel Bassoul, see John Carswell's recollections in John Carswell, "À la recherche du temps perdu," in *Archéologie au Levant: Recueil à la mémoire de Roger Saidah: Collection de la Maison de l'Orient méditerranéen.* Séries archéologique 9 (Lyon: Maison de l'Orient et Paris de Boccard., pp. 481–96.

12. For the role of photography see Adnan Coker, "Fotoğraftan resim ve Darüşşafakali ressamlar" in *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi* sayı 2/9, Ocak 1983, s. 4-12; Goren, "Türk Resminde Primitifler ve Darü."

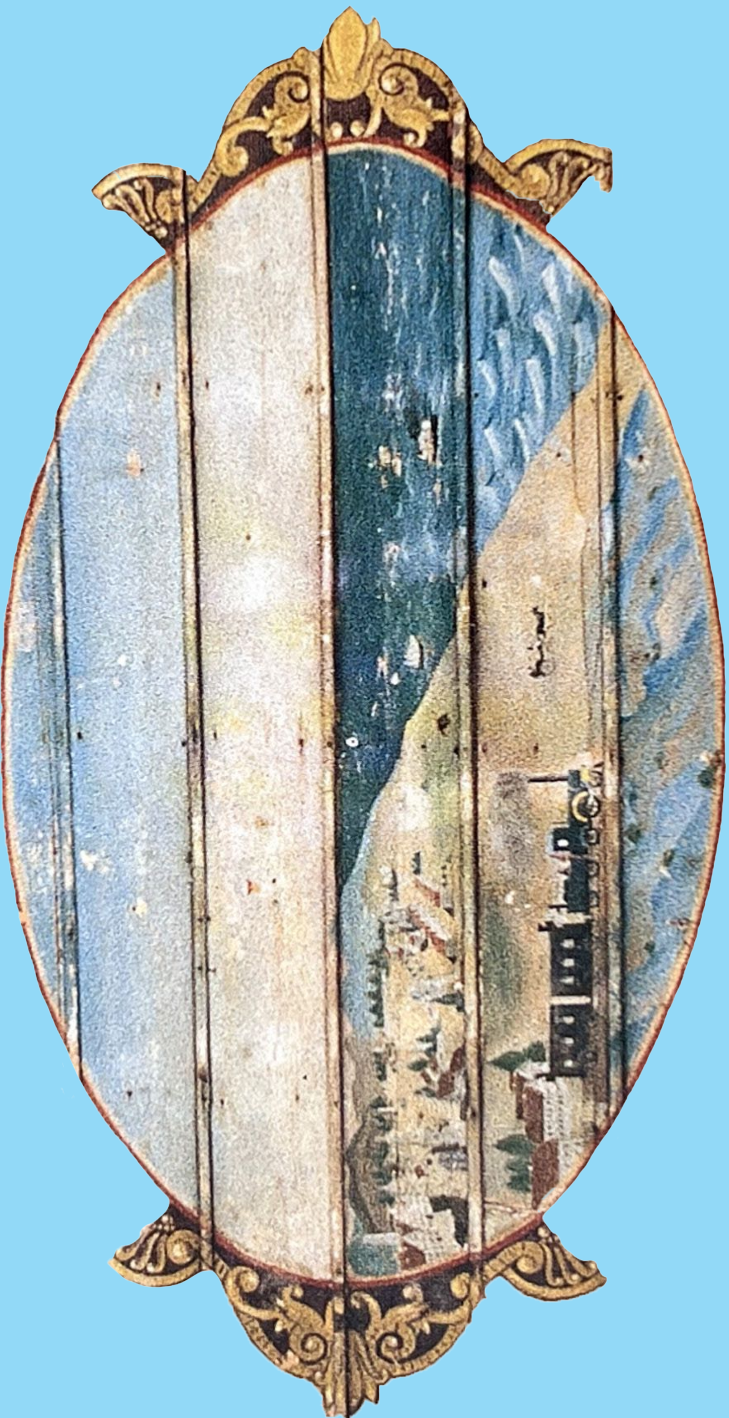
13. Phone conversation with Hani Farroukh, October 3, 2022. Beirut, Lebanon.

14. See for example Sultan, *Ruwwād min nahdat al-fann at-tashkīli fi Lubnān.*

15. In major publications such as *Art from Lebanon* or *Lebanon - The Artist's View* the "Marine School" is not mentioned. See Nour Salame and Marie Tomb, eds., *Art from Lebanon: Modern and Contemporary Artists (1880-1975)* Vol. 1 (Beirut: Wonderfuleditions, 2012); The British Lebanese Association, ed., *Lebanon: The Artist's View* (London: Quartet Books, 1989).

Special thanks to Vasif Kortun, Sezin Romi, Zeynep Inankur, Kirsten Scheid, Eddy Sfeir, Saleh Barakat and Catherine Hansen, for help with researching this topic.

شكر خاص لفاسيف كورتن، سيزين رومي، زينب إينانكر، كرستن شيد، صالح بركات، إدي صفير، وكاثرين هانسن للمساعدة التي قدموها في البحث عن هذا الموضوع.

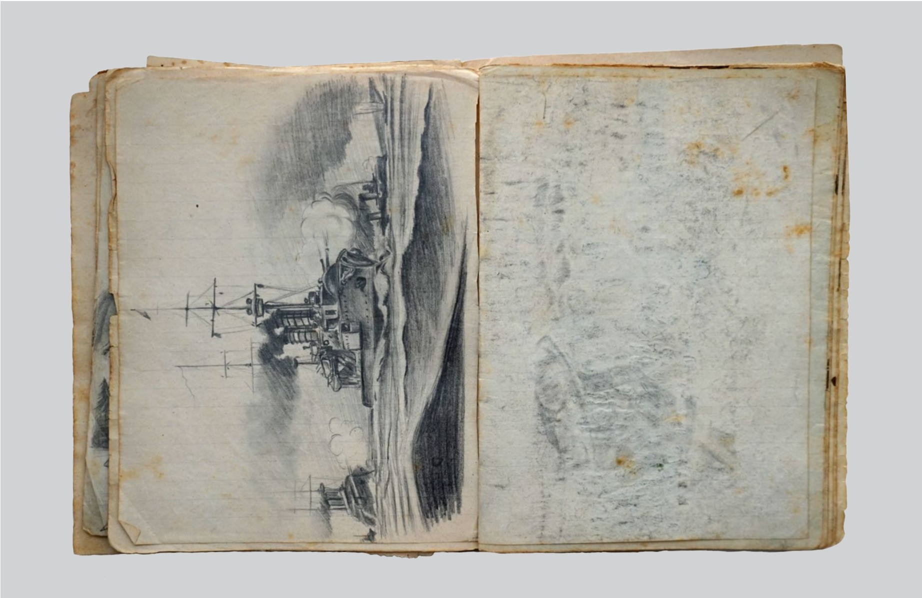


Medallion painted in Ghadir (Kesrouan). Reproduction from photograph by Ricardus Habre (AUB alumni) reproduced in book Claire Paget, *Murs et Plafonds Peints, Liban XIXe Siècle* (Beyrouth: Éditions Terre du Liban, 1998), p. 38.

The transition from the Turco-Islamic pictorial tradition of miniature to western oil painting did not happen instantly but went over several phases. Mural painting has been one such transitional phase which took place by assimilating local pictorial traditions with the seventeenth and eighteenth centuries conventions of European baroque and rococo styles. Such mural paintings were popular in Rumelia, Anatolia, Baghdad, Aleppo, Cairo and other parts of the Middle East. The painters used a type of fresco painting called secco. This form of Ottoman wall decoration applied pigments of root dies over dry plaster, called sometimes *kalem işi* (painted brush-work tracery). For a more detailed discussion of the Turko-Islamic mural painting tradition see Günsel Renda, "Turkish Miniature Painting" in *A History of Turkish Painting* edited by Günsel Renda, et. al. (Palasar, 1988), 25-34.

ميدالية مرسومة في غدير (كسروان). منسوخة من صورة فوتوغرافية لريكاردوس هبر (أحد خريجي الجامعة الأمريكية) وتم تضمينها في كتاب كلير باجيه *Murs et Plafonds Peints, Liban XIXe Siècle* (Beyrouth: Éditions Terre du Liban, 1998) ص ٣٨

لم يحصل الانتقال من التراث التصويري الاسلامي- التركي للمنمنات إلى الرسم بالزيت بحسب التقاليد الغربية فجأة بل عبر مراحل متعددة. والجداريات كانت إحدى تلك المراحل الانتقالية التي حصلت نتيجة لدمج التقاليد التصويرية المحلية مع أنماط القرنين السابع عشر والثامن عشر السائدة في عصر الباروك. تلك الجداريات كانت شائعة في روميليا والأناضول، وبغداد وحلب والقاهرة وفي أجزاء أخرى من الشرق الأوسط. ولقد استخدم الرسامون نوعاً من الفسيفساء يعرف بالسكّو. وهذا النوع من الزينة العثمانية للجدران قد استُخْدِمت فيه أصباغ على جبس جاف، يطلق عليه بالتركية (كَلِم إسي) أي الزخرفة بالفرشاة. وللاطلاع على نقاش تفصيلي حول تقاليد فن الجداريات الاسلامي- التركي، راجع Günsel Renda وزملاؤه (Palasar، ١٩٨٨) ص ٢٥-٣٤.





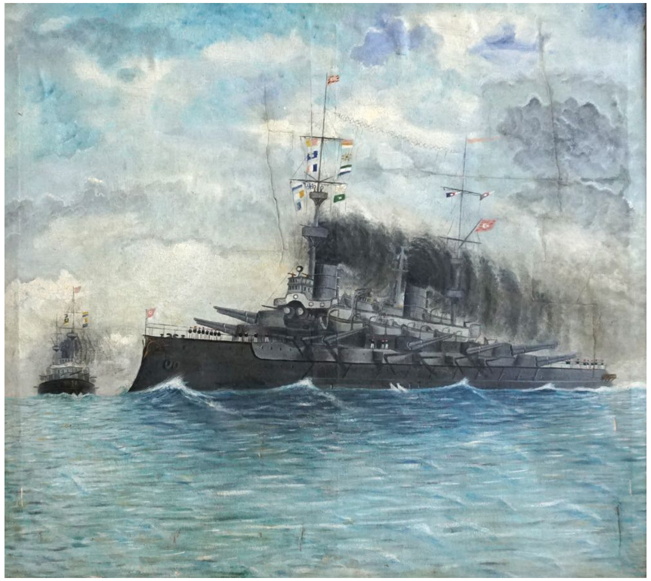


MOUSTAFA FARROUKH, *Marine-themed drawings from personal sketchbook,*
Pencil on paper, c. 1910-1911
(Collection Hani Farroukh)

As a young boy of ten, and long before continuing his art education in Paris, Moustafa Farroukh used to draw soldiers, land and water battles, boats and ships and various military subjects in a notebook. Hani Farroukh allowed us to reproduce a few pages of his father's early drawings dedicated to marine battle scenes in this exhibition.

مصطفى فروخ، رسومات تتمحور حول البحر من دفتر رسوماته الخاص.
قلم رصاص على الورق، تقريبا بين ١٩١٠ و١٩١١
(مجموعة هاني فروخ)

اعتاد مصطفى فروخ، منذ أن كان طفلا في العاشرة، وقبل وقت طويل من مغادرته إلى باريس لاستكمال دراسة الفنون، اعتاد أن يرسم جنودا، ومعارك برية وبحرية، وقوارب وسفناً ومختلف الموضوعات الحربية في كراسة. لقد أتاح لنا هاني فروخ أن نستنسخ بضعة صفحات من رسومات والده المبكرة والمخصصة لمشاهد المعارك البحرية في هذا المعرض.



ANONYMOUS (Attributed to IBRAHIM SERBAI), *Arrival of Two Warships from the Ottoman Navy in the Port of Beirut*, Undated,
Oil on canvas, 74 x 85 cm
(Collection Saleh Barakat)

مجهولة (منسوبة إلى إبراهيم سربيه)، وصول سفينتيْن حربيتيْن من البحرية العثمانية إلى مرفأ بيروت، غير مؤرخة،
لوحة زيتية على القماش، ٧٤ x ٨٥ سم
(مجموعة صالح بركات)



IBRAHIM SERBAI, *Baalbek*, Undated,
Oil on canvas, 156 x 95cm
(Collection Eddy Sfeir)

The Beiruti painter Ibrahim Serbai (1865-1931) is one of the main representatives of the Marine School of Beirut. With this work Serbai presumably followed the European Orientalists to Baalbek in order to offer his own pictorial readings of the Roman temple ruins. The owner of this painting is Eddy Sfeir, who has conducted research on the marine painters and who recalls that this painting of Baalbek was purchased by his farther directly from Ibrahim Serbai.

إبراهيم سربيه، بعلبك، غير مؤرخة،
لوحة زيتية على القماش،
١٥٦ x ٩٥ سم (مجموعة إدي صفير)

يعدّ الرسّام البيروتي إبراهيم سربيه (١٨٦٥-١٩٣١) أحد الممثلين الأساسيين للمدرسة البحرية في بيروت. من خلال هذا العمل يتبع سربيه المستشرقين الأوروبيين إلى بعلبك لكي يقدّم قراءته التصويرية لهياكل المعبد الروماني. مالك هذه اللوحة هو إدي صفير، الذي أجرى بحثاً حول الرسامين البحريين والذي يتذكر أن هذه اللوحة عن بعلبك قد اشتراها والده بشكل مباشر من إبراهيم سربيه.





Previous Page: ALBERT, *Panoramic View of Beirut from Horsh El Snaubar*, 1867,
Oil on canvas, 180 x 123 cm
(Collection Camille and Leyla Ziadé)

This painting, which is signed "Albert," but which was attributed by art historians to Ibrahim Serbai, and other times was also called "Anonymous," is part of the private collection of Camille and Leyla Ziadé. The painting was seriously damaged during the Beirut explosion of 2020, when a piece of shattered glass sliced a large layer of paint from the surface. The collector Leyla Ziadé insisted that the layer of paint shattered by the explosion should be displayed next to the painting.

Ibrahim Serbai (1865-1931) is the artist who is perhaps most represented in this exhibition with original works, even though not all agree on the authorship of several paintings displayed here. Serbai belongs to the first generation of the so-called "Marine School," and his works include broad panoramas of the port of Beirut, waterfronts, as well as the ruins of the Roman temple at Baalbek. Serbai's paintings demonstrate high topographic precision and attention to detail, serving as valuable documents of his time. It is not incidental that many historians and anthropologists have looked closely at Serbai's paintings in order to draw more general conclusions about the history of the city and the epoch. For example, the artist and archeologist John Carswell used a painting attributed to Serbai (*Panorama of Zeytoune and of Minet el-Hosn*, 1890 and which is also known as *Hotel Bassoul*) to write about the history of the early Europeans entering the Middle East through the port of Beirut. Serbai painted his panoramas from photographs. If *Panorama of Zeytoune* was made from a postcard that circulated in his days (by Adrien Bonfils or Jean-Baptiste Charlier) another of his famous paintings, which this time is firmly attributed to him, is called *The Reception of Guillaume II* at the Port of Beirut, 1898 and it was made from a photograph by Abraham Guiragossian.

See Fani, *Dictionnaire*, 359-60.

الصفحة السابقة : ألبرت، منظر بانورامي لبيروت من حرش الصنوبر، ١٨٦٧،
لوحة زيتية على القماش، ١٨٠x١٢٣ سم
(مجموعة كميل وليلى زيادة)

هذه اللوحة والموقع عليها بألبرت، لكنها تُنسب إلى سربيه من قبل مؤرخي الفن، وفي مراحل أخرى أطلق عليها «المجهولة» وهي من مجموعة كميل وليلى زيادة. تعرّضت هذه اللوحة لتلف شديد إبان انفجار بيروت العام ٢٠٢٠، حينما كشطت شظية زجاجية طبقة كبيرة من الألوان عن سطح اللوحة . ولقد أصرّت السيدة ليلى زيادة صاحبة المجموعة على أن يتم عرض الطبقة المزالة من اللوحة بفعل الانفجار جنبا إلى جنب اللوحة نفسها.

إبراهيم سربيه (١٨٦٥-١٩٣١) ربما يكون الرسّام الأكثر حضوراً في هذا المعرض من حيث أعماله الأصلية، بالرغم من أنه لااتفاق على نسبة عدد من الرسومات المعروضة إليه. وسربيه ينتمي إلى الجيل الأول من «المدرسة البحرية»، وتشتمل الأعمال على مشاهد واسعة لمرفأ بيروت والواجهات البحرية إلى جانب المعبد الروماني في بعلبك. وتظهر رسومات سربيه دقة طوبوغرافية والتفاتاً إلى التفاصيل، يجلعها توثيقاً قيماً لمرحلته التاريخية. وليس من الصدفة أن الكثير من المؤرخين وعلماء الإناسة قد دققوا في رسومات سربيه وخلصوا- بالاستناد إليها- إلى استنتاجات متعلقة بتاريخ المدينة ونوعية الخطاب السائد آنذاك. فعلى سبيل المثال، استخدم الفنان وعالم الآثار جون كيرسول لوحة منسوبة إلى سربيه (مشهد بانورامي للزيتونة ومنة الحصن، ١٨٩٠) كي يكتب عن التاريخ المبكر لدخول الأوروبيين إلى الشرق الأوسط عبر مرفأ بيروت. ولقد رسم لوحاته البانورامية بالاستناد إلى صور فوتوغرافية. فإذا ما كانت بانوراما الزيتونة مستندة إلى بطاقة بريدية تناقلتها الأيدي في أيامه (من قبل أدريان بونفيل أو جان باتست تشارلييه)، فإن لوحة أخرى مشهورة ولكن هذه المرة نسبتها مثبتة بشكل قاطع، استقبال غيوم الثاني في مرفأ بيروت، ١٨٩٨، والتي رسمت بالاستناد إلى صورة فوتوغرافية لأبراهام غيراغوسيان.

راجع فاني، *Dictionnaire*، ص ٢٥٩-٣٦٠



ANONYMOUS (also attributed to IBRAHIM SERBAI), *Panorama of Zeytoune and of Minet el-Hosn,* (alternative title *Hotel Bassoul*), 1890,
Oil on canvas, 84 x 214 cm
(Collection Philippe Jabre)

مجهولة (منسوبة أيضاً إلى إبراهيم سربيه) مشهد بانورامي من الزيتونة ومنة الحصن، (عنوان بديل فندق بسول)، ١٨٩٠،
لوحة زيتية على القماش، ٨٤x٢١٤ سم
(مجموعة فيليب جبر)



JEAN-BAPTISTE CHARLIER, 253. *Ras Beyrouth*, Undated,
(Collection Philippe Jabre)

One of these photographs is believed to have been used to paint *Panorama of Zeytoune and of Minet el-Hos*n [alternative title *Hotel Bassoul*] (attributed to Ibrahim Serbai).

جون بابتيست شارلييه، ٢٥٣، راس بيروت، غير مؤرخة،
(مجموعة فيليب جبر)

يُعتقد أن إحدى تلك الصور الفوتوغرافية قد تم الاستعانة بها لرسم مشهد بانورامي للزيتونة ومنة الحصن (عنوان بديل فندق بسول) (والمنسوبة إلى إبراهيم سربيه).



ANONYMOUS, Undated, Color slide
(Collection Gaby Daher)

The photograph shows the painting *Panorama of Zeytoune and of Minet el-Hosn* hanging in the lobby of Hotel Bassoul, just as John Carswell saw it and described in John Carswell, “À la recherche du temps perdu,” in *Archéologie au Levant: Recueil à la mémoire de Roger Saidah: Collection de la Maison de l’Orient méditerranéen.* Séries archéologique 9 (Lyon: Maison de l’Orient et Paris de Boccard., pp. 481–96.

مجهولة، غير مؤرخة، شريحة ملونة،
(مجموعة غابي ضاهر)

تظهر الصورة الفوتوغرافية لوحة بانوراما الزيتونة ومنة الحصن معلقة في بهو فندق بسول، كما رآها جون كارسول ووصفها في À la recherche du temps perdu, في *Archéologie au Levant: Recueil à la mémoire de Roger Saidah: Collection de la Maison de l’Orient méditerranéen.* Séries archéologique 9 (Lyon: Maison de l’Orient et Paris de Boccard., ص ٤٨١ - ٩٦.



IBRAHIM SERBAI, ***The Reception of Guillaume II at the Port of Beirut,*** **1898,**
Oil on paint, 147 x 80 cm
(Collection Saleh Barakat)

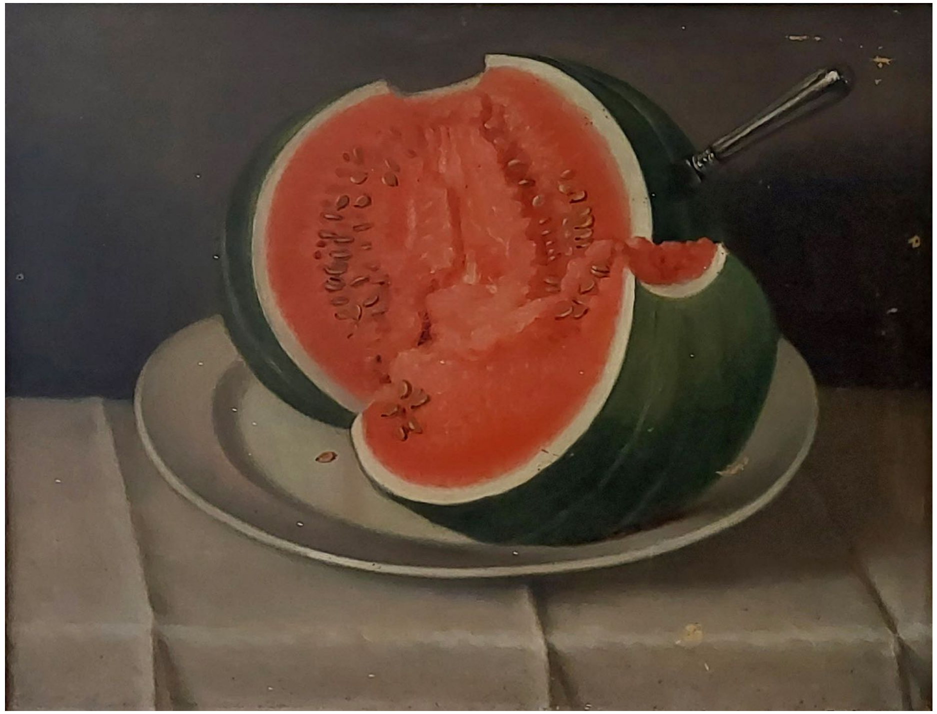
إبراهيم سربيه، استقبال غيوم الثاني في مرفأ بيروت، ١٨٩٨،
لوحة زيتية على القماش، ١٤٧ x٨٠ سم
(مجموعة صالح بركات)





KHALIL GHORAYEB, *Untitled*, Undated,
Oil on canvas, 73 x 58cm
(Collection Eddy Sfeir)

خليل غريّب، من دون عنوان، غير مؤرخة،
لوحة زيتية على القماش، ٧٣ x ٥٨ سم
(مجموعة إدي صفير)



DAOUD CORM, *Watermelon*, Undated,
Oil on canvas, 49.7 x 60.7 cm
(Collection Georges Corm Grandson of Daoud Corm)

Daoud Corm is not associated with the Marine School, but we decided to display this painting in order to show how painters belonging to distinct traditions embraced at the time the Ottoman pictorial conventions.

داوود قرم، البطيخ، غير مؤرخة،
لوحة زيتية على القماش، ٤٩,٧ x ٦٠,٧ سم
(مجموعة جورج قرم حفيد داوود قرم)

لا يرتبط داوود قرم بالمدرسة البحرية، إلا أننا قررنا أن نعرض هذه اللوحة كي نظهركيف أن رسامين ينتمون لتقاليد منفصلة قد تبنوا التقاليد التصويرية العثمانية السائدة آنذاك.



ANONYMOUS, *No title*, Undated,
Mixed media, 60 x 90 cm
(Collection Saleh Barakat)

مجهولة، من دون عنوان، غير مؤرخة،
وسائط مختلطة، ٦٠ x ٩٠ سم
(مجموعة صالح بركات)



ADRIEN BONFILS, *495. Port of Tripoli: Ships, Merchandise, People*
(AUB Jafet Library Archives and Special Collections)

أدريان بونفيس، ٤٩٥، ميناء طرابلس: سفن، تجارة، وأناس
(مكتبة يافث في الجامعة الأمريكية في بيروت، الأرشيف والمجموعات الخاصة)



Tawfic Tarek, *Untitled*, Undated,
Oil on canvas, 80 x 56 cm
(Atassi Foundation for Arts and Culture)

توفيق طارق، من دون عنوان، غير مؤرخة،
لوحة زيتية على القماش، ٨٠ x ٥٦ سم
(مؤسسة أتاسي للفنون والثقافة)

TAWFIK TAREK (1875–1940)

Born in Damascus, Tawfik Tarek (1875–1940) came from a prominent family of military officers under the Ottomans. He studied at the Military Academy of Istanbul, where he was introduced to oil painting. After being imprisoned for nationalist activities, he left for Paris, where he studied drawing, land surveying and urbanism at the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, graduating in 1901. When he returned to Damascus, he worked restoring historic monuments and minarets, and teaching art out of his home as well as his own painting. In 1926, Tarek began working between Beirut and Damascus, influencing artists not only in technique but providing an awareness of cultural heritage and a platform for political engagement. Tarek also founded the Fine Arts Club in Damascus which was one of the first spaces dedicated to art in the city.

Atassi Foundation for Arts and Culture



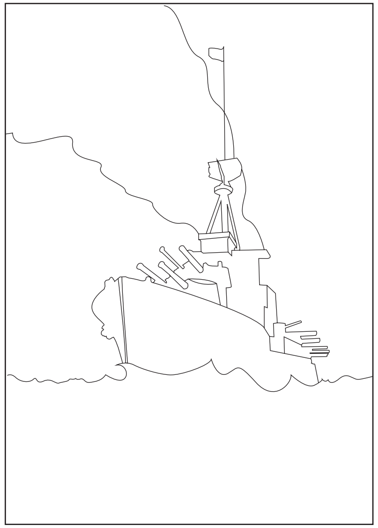
Tawfic Tarek, *Dummer Road*, 1908,
Oil on Canvas, 60 x 70 cm
(Atassi Foundation for Arts and Culture)

توفيق طارق، طريق ضمّر، ١٩٠٨،
لوحة زيتية على القماش، ٦٠ x ٧٠ سم
(مؤسسة أتاسي للفنون والثقافة)

توفيق طارق (١٨٧٥-١٩٤٠)

ينحدر توفيق طارق، المولود في دمشق (١٨٧٥-١٩٤٠) من أسرة ضباط عسكريين مرموقين إبان الحقبة العثمانية. لقد درس في الأكاديمية العسكرية في اسطنبول، حيث تعرّف على الرسم الزيتي. وبعد أن تم سجنه لأنشطة وطنية، غادر إلى باريس حيث درس الرسم، ومسح الأراضي والحياة الحضرية في الأكاديمية الوطنية العليا للفنون الجميلة، التي تخرّج منها العام ١٩٠١. وبعد العودة إلى دمشق، عمل في إعادة ترميم الآثار التاريخية والمنارات، وقام بتعليم الفنون في منزله إلى جانب رسوماته الخاصة. وفي العام ١٩٢٦، شرع بالعمل بين بيروت ودمشق، وأصبح ذا تأثير على الفنانين ليس فقط من خلال التقنيات بل أيضا من خلال تقديم الوعي حول التراث الثقافي وتوفير منصة للانخراط السياسي. كما قام طارق بتأسيس نادٍ للفنون الجميلة في دمشق والذي كان من أول الفضاءات المكرسّة للفن في المدينة.

مؤسسة أتاسي للفنون والثقافة

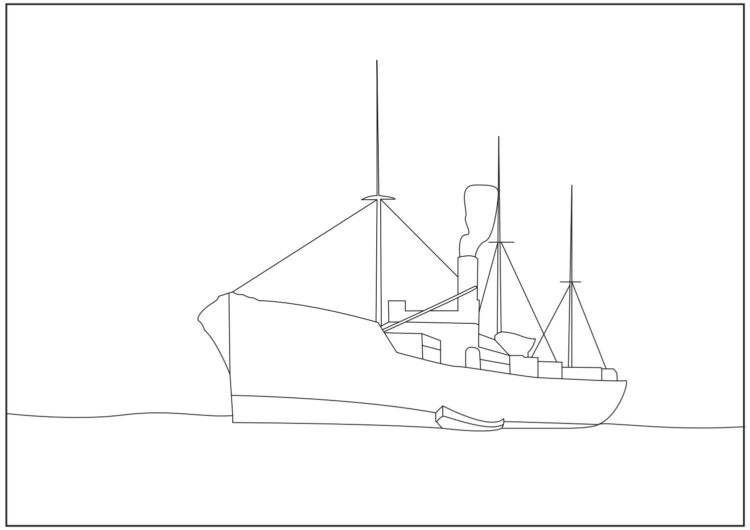


NOTE: all known paintings by Jamal/Cemal are in the Military, Naval, National Palace, and art museums and collections in Istanbul and Ankara. We could not reproduce a work by Jamal/Cemal's due to intricate procedures involving copyright regulations.

Ali JAMAL (1881-1939)

Ali Jamal was the son of the Beirut merchant Emin Bey (Emin Cemal Efendi) and is better known in Turkey as Ali Cemal Ben'im (Beyrutlu). Jamal started his education in Beirut and continued at the Carker School of Surgery after which he transferred to the Naval Academy (*Bahriye Mektebi*). After graduating from the Mechanic class with the rank of Mülazim-1 he began attending the Imperial School of Fine Arts (*Sanayi-i Nefise Mektebi*) between 1905-1908. After graduation he served as painting teacher at various civil and military schools, including the Naval Academy. He was promoted to the rank of Lieutenant Commander in 1904 and after his retirement from the army, he worked in Şişli Art Studio making a living by painting murals and posters. He also worked as illustrated for a series of Istanbul newspapers and magazines. As military painter Jamal/Cemal became known for his meticulous and detailed depiction of boats and violent sea. At the end of his career, he became a professor at the Istanbul Academy of Fine Arts. Jamal was considered by Farroukh a central figure of the so-called Marine School of Beirut.

(From Jamal's file at the Naval Museum Istanbul)



ملاحظة: ليست كل رسومات جمال المعروفة موجودة في القصر العسكري والبحري والوطني وفي متاحف الفنون في أنقرة واسطنبول. لم نتمكن من استنساخ عمل لجمال وذلك يعود لتعقيدات القوانين المتعلقة بحقوق النشر.

علي جمال (١٨٨١ - ١٩٣٩)

كان علي جمال ابناً لأحد تجار بيروت أمين بيه (أمين جمال أفندي) والمعروف بالتركية بعلي جمال بنعيم (بيروتلو). ولقد بدأ تعليمه في بيروت وأكمله في مدرسة كركر للجراحة، بعدها انتقل إلى الأكاديمية البحرية (بحريه مكتبي). وبعد تخرجه من صف الميكانيكا برتبة ملازم أول، التحق بالكلية الامبراطورية للفنون الجميلة (صنايعي نفيسي مكتبي) بين عامي ١٩٠٥ و١٩٠٨. وبعد التخرج، عمل كمعلّم للفنون في مدارس عسكرية ومدنية مختلفة بما فيها الأكاديمية البحرية. وتم ترقيته لرتبة رائد بحري العام ١٩٠٤. وبعد تقاعده من الجيش، عمل في استديو سيسلي للفنون، وكان يكسب قوته من صنع الجداريات والبوسترات. كما عمل أيضا كرسّام في عدد من الجرائد والمجلات في اسطنبول. وعُرِف جمال من خلال عمله كرسّام عسكري بتصويره الدقيق لمشاهد القوارب والبحر الهائج. وفي نهاية حياته المهنية، أصبح أستاذاً في أكاديمية اسطنبول للفنون الجميلة. واعتبر فروخ جمال الشخصية الرئيسة فيما يعرف بمدرسة بيروت البحرية.

(من ملف جمال في متحف اسطنبول البحري)



KHALIL GHORAYEB, *Untitled*, 1927,
Oil on canvas, 76 x 105 cm
(Collection Saleh Barakat)

Khalil Ghorayeb (1884-1972) was a naïve Lebanese painter. He painted on various subjects: from swans on the lake to mountain landscapes, still-lifes, figures and portraits, murals, sign works and calligraphy. He worked from 1912 to 1957. In his *Dictionnaire* Michel Fani writes that for Ghorayeb the world was a photograph and that the main task of the artist was to translate this photograph into pictorial form. It is believed that Ghorayeb has primarily relied on photographic codes to produce his abundant number of paintings. See Fani, *Dictionnaire*, 184-193.

خليل غريّب، من دون عنوان، ١٩٢٧،
لوحة زيتية على القماش، ٧٦ x ١٠٥ سم
(مجموعة صالح بركات)

خليل غريّب (١٨٨٤-١٩٧٢(أحد الرسامين اللبنانيين «السذج» الذي أنجز عدداً كبيرا من الأعمال الفنية. لقد رسم موضوعات متعددة: من الأوز في البحيرة، إلى مشاهد جبلية، وأشياء صامتة، وبورتريهات وجداريات وأعمال موقعة وفن الخط. امتد عمله من ١٩١٢ وحتى ١٩٥٧. وكرسّام للوحات، استطاع أن يجعل فنّه متّسعاً ليصل إلى الواقع عبر موضوعات خبِرها في حياته اليومية. وفي كتابه Dictionnaire، يكتب ميشيل فاني عن أنّ العالم بالنسبة لغريّب كان صورة فوتوغرافية والمهمة الأساسية الملقاة على عاتق الرسام هي أن يُترجمها إلى نوع تصويري. ويعتقد أن غريّب اعتمد بشكل أساسي على شيفرات فوتوغرافية كي ينجز هذا العدد الكبير من الأعمال الفنية. راجع فاني، *Dictionnaire*، ص ١٨٤-١٩٣



TOUFIC BABA, No Title, 1943,
Oil on canvas, 69 x 52 cm
(Collection Camille and Leyla Ziadé)

Toufic Baba (1889-1958) was a well-known painter before World War Two. He studied at the Imperial Ottoman School (Sultanyeh) in Beirut before World War One with Habib Srour. During the 1940s he served as instructor of painting in the Makassed. Baba is often considered one of the last painters to have been formed and influenced by the so-called Marine School of Beirut. See Fani, *Dictionnaire*, 78.

توفيق بابا، من دون عنوان، ١٩٤٣،
لوحة زيتية على القماش، ٦٩ x ٥٢ سم
(مجموعة كميل وليلى زيادة)

توفيق بابا (١٨٩٩-١٩٥٨)، فنان معروف قبل الحرب العالمية الثانية. ولقد درس في المدرسة الإمبراطورية العثمانية (السلطانية) في بيروت قبل الحرب العالمية الأولى بصحبة حبيب سرور. ولقد عمل خلال أربيعينات القرن الماضي كمعلّم للفنون في المقاصد. ويعدّ واحداً من أواخر الفنانين الذين شكلّتهم المدرسة البحرية وتأثروا بها. راجع، فاني، *Dictionnaire* ص ٧٨

AMERICAN UNIVERSITY OF BEIRUT ART GALLERIES

Director AUB Art Galleries and Collections
Octavian Esanu

AUB Art Galleries and Collections Art Steering Committee 2022
Greg Burris
David Currell
Octavian Esanu
Joseph Hammond
Robert Myers
Nadine Panayot

Artworks and Documents From
Atassi Foundation for Arts and Culture
Saleh Barakat
Georges Corm grandson of Daoud Corm
Philippe Jabre
Gaby Daher
Hani Farroukh
Eddy Sfeir
Camille and Leyla Ziadé
The Ramzi and Saeda Dalloul Art Foundation
Lucette - Mustafa Taviloğlu Collection
The Military Museum Istanbul
The Naval Museum Istanbul
Istanbul Museum of Painting and Sculpture Collection
AUB Jafet Library Archives and Special Collections

AMERICAN UNIVERSITY OF BEIRUT
Art Galleries & Collections

COMMERCIAL INSURANCE

The AUB Philippe Jabre Exhibition Fund

THE MARINE SCHOOL OF BEIRUT—A REPRESSED ART HISTORY

Curator/Editor/Text
Octavian Esanu

Administrative Officer/Exhibition Coordinator
Dania Dabbousi

Graphic Design
Yara Jaber

Exhibition Design
Octavian Esanu
Lin Dabbous

Arabic Translation
Wassim Attar

Technical Support
Yamen Rajeh
George Issa
Wissam Merhi

Media Support
Joseph Azar
Mohammad Fakhreddine